

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen Tagungsband »Die Barocke Idee«

Radka Nokkala Miltová

DIE MALERISCHE DEKORATION DER SALA TERRENA IN DĚČÍN

im Kontext der frühneuzeitlichen mythologischen Malerei

Zusammenfassung

Das Deckengemälde der Sala terrena in Děčín, in Auftrag gegeben von Graf Maximilián Thun-Hohenstein, zeigt auf den ersten Blick das traditionelle ikonografische Programm des Wagens des Apollo. Bei einer detaillierteren Betrachtung entsteht jedoch eine Reihe von Fragen, die zum Nachdenken über den breiteren Kontext der Dekoration und zu einer vielschichtigen Analyse der einzelnen ikonografischen Aspekte des Gemäldes zwingen. Der Beitrag widmet sich diesen Fragen in Bezug auf die italienische Malerei, aber auch dem künstlerischen Schaffen in den böhmischen Ländern des 17. Jahrhunderts.

Abstract

The ceiling painting in the Sala Terrena in Děčín, commissioned by Count Maximilián Thun-Hohenstein, includes an image of Apollo and his chariot, which at first sight seems to have been executed according to a standard programme of iconographic composition. However, closer examination gives rise to a number of questions, and reflections on the wider context of the work, and demands a more in-depth analysis of the individual iconographic aspects of the painting. The article addresses these questions in relation to both Italian painting and to 17th century Bohemian art.

URL · DOI

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782073> · <https://doi.org/10.25366/2022.17>

Autor

doc Mgr. Radka Nokkala Miltová, Ph.D., Kunsthistorikerin, Masaryk University, Faculty of Arts, Department of Art History, Arne Nováka 1/1, 602 00 Brno, miltova@phil.muni.cz

Empfohlene Zitierweise

Nokkala Miltová, Radka: Die malerische Dekoration der Sala terrena in Děčín im Kontext der frühneuzeitlichen mythologischen Malerei, in: Die barocke Idee. Fürstliche barocke Sommerresidenzen, Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hrsg.), Dresden 2022, S. 138 – 146 [<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-782073>].

DIE MALERISCHE DEKORATION DER SALA TERRENA IN DĚČÍN

im Kontext der frühneuzeitlichen mythologischen Malerei

Das Deckengemälde der Sala terrena in Děčín zeigt auf den ersten Blick das traditionelle ikonografische Schema des Wagens des Apollo, dem muss nicht viel hinzugefügt werden (Abb. 1). Bei einer detaillierteren Betrachtung entsteht jedoch eine Reihe von Fragen, die zum Nachdenken über den breiteren Kontext der Dekoration und zu einer vielschichtigeren Analyse der einzelnen ikonografischen Aspekte des Gemäldes zwingen.

Das Gebäude der Sala terrena in Děčín erstreckt sich auf der Ostseite des Terrassengartens, der sich nördlich des Schlossgebäudes befindet. Der Bau der Sala terrena war Teil eines umfangreichen Umbaus der Schlossanlage, ihrer Umgebung und des gesamten Vorplatzes. Das anspruchsvolle und monumentale Bauprojekt wurde durch kaiserlichen Kammerherrn, Gesandten und Träger des Ordens vom Golde-

nen Vlies, Graf Maxmilian Thun Hohenstein (1638–1701), initiiert. Dieser kaufte zu diesem Zweck etwa 30 Häuser und nach drei Jahrzehnten Bautätigkeit entstanden an der Zugangsachse zum Schloss neue Gebäude: Santa Casa, ein Krankenhaus und die Kreuzerhöhungskirche. Auf der Nord- und Südseite wurden danach Gartenanlagen angelegt.¹

¹ Zur Baugeschichte des Schlosses siehe schwerpunktmäßig Líbal, Dobroslav/Lancinger, Luboš/Baštová, Markéta: Děčín. Hlavní zámecká budova. Stavebněhistorický průzkum, Prag 1983 [Handschrift]; Slavíčková, Hana: Zámek Děčín. Děčín 1991; Slavíčková, Hana: Děčínská zastavení. Historický průvodce městem, Děčín 1997; Vlček, Pavek: Ilustrovaná encyklopedie českých zámků; Prag 1999, S. 214–216; Macek, Petr: Zámek v Děčíně – dvojí barokní proměna panského sídla. Průzkumy památek 16, 2009, S. 3–15; Krpálková, Zdeňka: Kapitoly



¹ Giuseppe Bragalli, Apollo auf einem Streitwagen, 1678, Děčín, Schloss, Sala terrena (Foto: Martin Mádl, Institut für Kunstgeschichte der AW der Tschech. Rep., öff. Forschungsinstitut)



2 Giuseppe Bragalli, Malerei in der Sala terrena, 1678, Děčín, Schloss (Foto: Martin Mádl, Institut für Kunstgeschichte der AW der Tschech. Rep., öff. Forschungsinstitut)

Wie aus Buchhaltungsunterlagen hervorgeht, führte die Ausmalung der Sala terrena der Bologneser Maler Giuseppe Bragalli aus. Er wurde 1678 für seine Arbeit belohnt. Identische Angaben zur Urheberschaft und Datierung finden sich auch in einer Inschrift an der Wand der Sala terrena, was man allerdings nur einer sekundären Überlieferung im Laufe der Restaurierung der Gemälde zuschreiben kann, die von 1933 bis 1934 stattfand.² Die Urheberschaft von Bragalli erwähnt auch Bohuslav Balbín (1621–1688) in seiner Arbeit *Miscellanea Historica Regni Bohemiae*, nachdem er 1680 Děčín besucht hatte. Balbín führt im Text an: *Pictorem ab Italia Arcis Dominus habuit Josephum Bragalliam Bononiensem, qui laborius pictura immortalus est.*³

Die Malerei der Sala terrena basiert auf einem illusionistischen architektonischen Gerüst, an den Wänden umrahmen die Malerei Nischen, in denen Statuen stehen. Sie unterteilt die Wände in fiktive Arkaden, Balustraden und Balkone, die auf ionischen Pilastern stehen (Abb. 2). Die Lünettenfelder des Gewölbes sind mit gemalten Kartuschen verziert, die die Wappen der mit Maximilian von Thun und Hohenstein verbundenen Familien tragen: jene seiner ersten Ehefrau Maria Franziska Emerentia Gräfin von Lodron († 1679), seiner leiblichen und seiner Halbbrüder und weiterer Familienangehöriger.⁴ Über den Lünetten, am Rande des Halsgewölbes, ist eine illusorische Balustrade gemalt, die von sechs heraldischen Atlanten getragen wird. Oberhalb der Balustrade öffnet sich der Blick in eine goldene, mit Rosettenkassetten verzierte Kuppel, deren Zentrum durch den reichen ovalen

.....

- z uměleckého mecenátu Michala Osvalda, Maxmiliána a Romedia Konstantina Thun Hohenstein v druhé polovině 17. století. Diplomarbeit an der FF UP (Phil. Fak. der Palacký-Universität Olomouc 2010, S. 59–77; Zur Bibliothek und Bildersammlung siehe Slavíček, Lubomír: Sobě, přátelům a umění. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939, Brno 2007, S. 86; Šuman, František (ed.): Místrovská díla thunovské obrazárny na děčínském zámku, Děčín 2014.
- 2 Die Buchhaltungsunterlagen beziehen sich auf den 26. Oktober 1678, als Bragalli 78 Gulden für eine nicht näher bezeichnete Arbeit ausbezahlt wurden, sowie auf den 12. April 1679, an dem er 50 Gulden für Arbeiten im »Sala« erhielt. Eine ausführliche Analyse der Unterlagen zur Urheberschaft erfolgte durch Mádl, Martin: Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century. *Umění* 59, 2011, S. 366; Mádl, Martin: Giuseppe Bragalli a boloňská nástěnná malba na Moravě a v Čechách 17. století. In: Daniel, Ladislav/ Hradil, Filip (eds.): *Město v baroku, baroko ve městě*, Olomouc 2013 (= Berichte des Heimatmuseums in Olomouc. Gesellschaftswissenschaften, 2012, supplementum 304), S. 159 ff.
- 3 Balbín, Bohuslav: *Miscellanea historica Regni Bohemiae: quibus natura Bohemicae telluris ... Liber III.*, Praha 1681, nestr. (zařazeno v dodatcích ke III. knize).
- 4 Maxmilián von Thun und Hohenstein war dreimal verheiratet. Nach dem Tod der ersten Ehefrau heiratete er am 11. August 1680 in Wilfersdorf /Niederösterreich Maria Magdalena von Liechtenstein und schließlich im Jahr 1688 Marie Adéla aus Preysing. Zur Identifizierung aller Wappen siehe Kasík, Stanislav: *Děčínská heraldika doby starší*. *Heraldika. Bulletin pro pomocné vědy historické* 12, 1979, Nr. 1, S. 12–21; ebenfalls: *Rodové znaky Thunů na architekturách v Děčíně*. *Heraldika. Bulletin pro pomocné vědy historické* 12, 1979, Nr. 2, S. 43–64; Kasík, Stanislav: *Heraldická výzdoba Růžové zahrady děčínského zámku*. *Heraldika a genealogie. Zpravodaj České heraldické a genealogické společnosti* 15, 1982, S. 181–197; Kasík, Stanislav: *Heraldické památky v Děčíně*. *Z minulosti Děčínska a Českolipska*, 1985, Bd. 4, S. 357–396.



3 Giuseppe Bragalli, Apollo auf einem Streitwagen, um 1680, Prag, Palais Waldstein (Foto: Martin Mádl, Institut für Kunstgeschichte der AW der Tschech. Rep., öff. Forschungsinstitut)

Rahmen eines Blumenfestons begrenzt wird, hinter dem die Szene in den himmlischen Raum durchbricht.⁵ Die himmlische Vision wird vom goldenen Streitwagen des Apollo dominiert, der gerade in seine Umlaufbahn einfährt.

Das kompositorische Schema des Děčiner Gemäldes war in der Vergangenheit Gegenstand vieler formaler Vergleiche, und Vorbilder wurden bisher nicht nur in der italienischen Malerei, sondern auch in der künstlerischen Produktion in den böhmischen Ländern im 17. Jahrhundert gesucht. Von den berühmten italienischen Vorbildern wird Bragallis Quadriga vor allem mit dem fundamentalen Entwurf Guido Renis (1575–1642) verglichen, welcher Apollo und Aurora darstellt, und den er im Auftrag des Kardinals Scipione Borghese (1577–1633) für das römische Gartencasino im Palazzo Pallavicini-Rospigliosi im Jahr 1614 geschaffen hatte. Dank einer gründlichen Analyse von formal nahen Ausführungen aus dem böhmischen Umfeld konnte Martin Mádl dem gleichen Autorenkreis zwei weitere Gemälde zuordnen. Es handelt sich um die Ausmalung des Arbeitszimmers des Palais Waldstein in Prag (Abb. 3), die wahrscheinlich von Arnošt Josef Wallenstein (1654–1708) in Auftrag gegeben wurde, und die Ausmalung des Schlosses Nový Falkenburk (Abb. 4), wo die Szene mit dem Wagen des Apollo formale Übereinstimmungen mit der Dekoration der Sala terrena in Děčín und des Arbeitszimmers im Palais Waldstein in Prag aufweist.⁶ Wenn dann alle drei böhmischen Bragalli-Gemäl-

de zusammen betrachtet werden, sind Bragallis Varianten des Apollo-Wagens aus dem Palais Waldstein in Prag und aus dem Schloss der Berken aus Dubá in Nový Falkenburk näher an Renis Vorlage. Formale Parallelen dieser Art, wie auch viele weitere, die noch vorgestellt werden, dienen jedoch in erster Linie als Grundlage für eine detaillierte ikonografische Analyse des Děčiner Gemäldes.

-
- 5 Die illusorische Malerei des architektonischen Rahmens basiert auf der guten Kenntnis der zeitgenössischen Bologneser Produktion und zeigt viele Berührungspunkte insbesondere mit Canutis Malerei im Palazzo Pepoli Campogrande in Bologna und mit den Quadraturen, die in den berühmten Palastbauten in Florenz und Rom verwendet wurden, wie im Palazzo Pitti in Florenz und dem Palazzo Farnese in Rom: Mádl, M.: Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century (pozn. 2), S. 366–368; Mádl, M.: Giuseppe Bragalli a boloňská nástěnná malba na Moravě a v Čechách 17. století (pozn. 2), S. 160–162; Mádl, Martin: I soffitti barocchi bolognesi in Boemia. In: Frommel, Sabine (ed.): Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII). Bologna 2013, S. 343–364; Zu den Gemälden in Děčín weiterhin: Nökkala Miltová, Radka: Ve společnosti bohů a hrdinů. Mýty antického světa v české a moravské nástěnné malbě šlechtických venkovských sídel v letech 1650–1690, Prag 2016, S. 168–172.
- 6 Mádl, M.: Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century (pozn. 2), S. 368–369; Mádl, M.: Giuseppe Bragalli a boloňská nástěnná malba na Moravě a v Čechách 17. století (pozn. 2), S. 163.



4 Giuseppe Bragalli, Apollos Wagen, um 1680, Nový Falkenburk (Neufalkenburg), Schloss (Foto: Martin Mádl, Institut für Kunstgeschichte der AW der Tschech. Rep., öff. Forschungsinstitut)

Der Sonnengott treibt den Sonnenwagen an, begleitet von vielen Figuren, um ihn herum sind Putten versammelt, von denen eine das Attribut des Apollo – den Bogen – hält, dann das Trio der Göttinnen der wechselnden Jahreszeiten, der Horen und vor allem Apollos Schwester Aurora, der Morgenstern und die Göttin der Morgenröte. Aurora ist hier im linken Teil der Komposition dargestellt, neben den Rädern des goldenen Wagens von Apollo. Sie trägt einen Blumenkranz auf dem Kopf, ist halb nackt und enthüllt ihr himmelblaues Kleid. Bragalli hat sie auf ähnliche Weise im Arbeitszimmer des Palais Waldstein in Prag dargestellt, wo die halb nackte Aurora mit Blumenkränzen geschmückt ist und goldene und himmelblaue Kleidung trägt.

Die »geheimnisvolle« Figur der Szene, die den Hauptgegenstand der Diskussion über das Thema des Děčiner Gemäldes darstellt, ist ein herausragend positionierter junger Mann, der als Genie mit dem Schwan bezeichnet wird. Es handelt sich um ein geflügeltes Wesen mit einem Kranz aus weißen Rosen auf dem Kopf und einem Schwan. Der junge Mann richtet seinen Blick zum Wagen des Apollo. Das Symbol des Schwans erinnert an die Geschichte des Phaethons, dank derer die ganze Decke als Phaethons Sturz ⁷ interpretiert wurde, und später wurde das Genie mit dem Schwan als ligurischer König Kyknos identifiziert, der traurige Freund von Phaethon, der in einen Schwan verwandelt wurde.⁸ Die Verbindung der Szene mit dem Schicksal von Phaethon ist jedoch höchst problematisch, da dem Děčiner Gemälde je-

des andere narrative Element fehlt, das sich auf die Geschichte des Phaethon beziehen würde.

Einen weiteren Vorschlag zur Interpretation der Figur des Genies hat vor kurzem Jana Zapletalová gemacht, die ihre Interpretation auf den ikonischen Text *Iconologia* von Cesare Ripa stützt, in dem mit den dargestellten Attributen des Schwans und der Blumen gearbeitet wird. Dieser Vorschlag ist die Verbindung des Genies mit dem sanften Westwind Zephyr, wobei Ripa über Zephyr als einem geflügelten Jüngling von sanfter Erscheinung mit aufgeplusterten Lippen schreibt, aus denen er den Wind bläst. Gleichzeitig hält er einen Schwan und trägt einen Kranz aus verschiedenen Blüten.⁹ Ripas Beschreibung entspricht also mehr oder weniger

7 Slavičková, H.: Děčínská zastavení (pozn. 1), S. 80.

8 Mádl, Martin: Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century (pozn. 2), S. 368.; Mádl, Martin: Giuseppe Bragalli a boloňská nástěnná malba na Moravě a v Čechách 17. století (pozn. 2), S. 163.

9 Zapletalová, Jana: (Rezension) Radka Nökkala Miltová, Ve společenství bohů a hrdinů. Mýty antického světa v české a moravské nástěnné malbě šlechtických venkovských sídel v letech 1650–1690, Prag 2016 [rec.], Umění 66, 2018, Nr. 1–2, S. 119–121; Bei Cesare Ripa ist Zephyr folgendermaßen beschrieben: »Un Giovane di leggiadro aspetto, con l'ali e con le gote coniate, come comunemente si fingono di venti, tiene con bella gratia un Cigno con l'ali aperte, ed in atto di cantare. Haverà in capo una ghirlanda noc resta di varii fiori.« Ripa, Cesare: *Iconologia*. Ed. Piero Buscaroli, Milano 1992, S. 339–340.

der dargestellten Figur in Děčín mit dem einzigen Unterschied, dass der junge Mann seine Wangen nicht so sehr aufplustert, wie es bei der Darstellung von Winden üblich ist. Zudem bleiben Ripas Beschreibungen des Zephyrs in der Mehrzahl der Ausgaben der *Iconologia* ohne begleitende Abbildung und waren daher nur aus der Beschreibung bekannt, und auch im Bereich der freien Grafik und Malerei wurde der Wind Zephyr nicht in der Form dargestellt, die Ripa ihm zugeschrieben hatte. Im Gegenteil, in der visuellen Überlieferung der frühen Neuzeit etablierte sich die Darstellung Zephyrs mit Flügeln, meist von einem Schmetterling, sowie mit verschiedenen Blumen in den Händen und auf dem Kopf, der Schwanz fehlt jedoch immer. Ein Detail, das auf dem Gemälde aus Děčín vielleicht Aufmerksamkeit verdient, ist die Tatsache, dass die Figur mit dem Schwanz mit einem Kranz, der rein aus weißen Rosen besteht, geschaffen wurde.

Welche anderen Interpretationsmöglichkeiten der oben genannten Motive und Symbole bieten sich also an? Die Entwürfe von Apollos Wagen, wie dies am besten die berühmten italienischen Werke seit den Zeiten der Renaissance beweisen, lenkten viel mehr Aufmerksamkeit auf die astrologischen Konnotationen von Planetengottheiten und die zyklische Natur des Tages als auf die narrative Linie.¹⁰ Apollo – die Sonne – zusammen mit Aurora – dem Morgenstern – verkünden die Ankunft des neuen Tages, was in Děčín eindeutig die Teilung der Komposition in zwei Sphären signalisiert: die obere, goldene und von der Sonne beschienene, und die untere, voller Wolken und einem mit Sternen übersäten Nachthimmel.

Im Zusammenhang mit der offensichtlichen Symbolik der zyklischen Natur des Tages kann man weiter über die erwähnten Attribute des Schwanzes und der Rosenkränze auf den Köpfen des Genies und der Aurora nachdenken. Beide Symbole verweisen auf die Göttin Venus, wobei das Symbol des Kranzes aus weißen und roten Rosen auf dem Kopf der Göttin auf der alten mittelalterlichen Tradition der handschriftlichen Mythografie beruht. In einer Reihe kurzer Kapitel, die die antiken Gottheiten des Manuskripts *De Deorum Imaginibus Libellus* beschreiben und interpretieren, welches mit Albericus (1157–1220) in Verbindung gebracht wird und wiederholt im Druck erschienen ist, gehört zur Göttin Venus der übereinstimmende Rosenkranz (»rosis candidis et rubeis sertum gerebat in capite ornatum«).¹¹ Ganz in der Tradition der mittelalterlichen Mythografie sind die Götter des Olympos zum Beispiel auf den berühmten Gemälden des Palazzo Schifanoia in Ferrara dargestellt, wo eine triumphierende Venus auf einem von Schwänen gezogenen Wagen sitzt und von einem Kranz aus weißen und roten Rosen gekrönt ist.¹² Unter dem Einfluss mythologischer Texte und auch ähnlich der italienischen Renaissancemalerei begleitet sozusagen der gleiche Rosenkranz die Darstellung der Göttin Venus auch bei anderen Gemälden, wie es zum Beispiel das Gemälde des Venuszimmers in der Landshuter Stadtresidenz beweist.¹³ Die gleichen Rosenkränze schmückten die Göttin Aurora und die Figur mit dem Schwanz in Děčín.

Die Göttin Venus spielt in der Ikonografie der Morgendämmerung eine bedeutende Rolle, da der Planet Venus-Morgenstern der Stern ist, der bei Tagesanbruch sichtbar ist. Verweise auf die Göttin Aurora, Luzifer (oder Morgenstern) oder die Göttin Venus durchziehen im Rahmen der Ikonografie des Morgensterns die Texte der antiken Dichter und die auf diesen basierenden ikonografischen Handbücher, was wiederum einen bedeutenden Einfluss auf die visuelle Kultur hatte. Das Verschmelzen des Morgensterns mit den Göttinnen Venus und Aurora spiegelt sich zum Beispiel in der Ikonografie des Temperagemäldes der Aurora von Pietro da Cortona (1596–1669) wider, das sich heute im Palazzo Senatorio in Rom befindet.¹⁴ Hier wird der Morgenstern auf dem Wagen durch explizite Verweise auf die Göttin Venus, ein Taubenpaar und Amoretten mit Pfeilen in den Händen ergänzt. In einer sehr nahen Variante wird die Göttin Venus in einer allegorischen Szene der Morgendämmerung in der Dekoration des Piano nobile des Schlosses Austerlitz (Slavkov), geschaffen von Andrea Lanzani (1641–1712) um das Jahr 1701 (Abb. 5), wiedergegeben.¹⁵ In Slavkov erscheint eine geflügelte weibliche Gestalt (Aurora) in einem goldenen, von Tauben gezogenen Wagen, und über ihr erhebt sich ein geflügelter Jüngling, der den Morgenstern repräsentiert. So wird also auch in Slavkov im Rahmen der Darstellung der Morgendämmerung mit der Symbolik der Göttin Venus ohne deren »physische« Anwesenheit gearbeitet, was eine aufschlussreiche Parallele für Děčín sein könnte.

Eine weitere interessante formale Parallele zur Děčíner Komposition stellt der Kupferstich des Apollo-Wagens von Meister B mit dem Würfel nach einer Vorlage von Raffael aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (Abb. 6) dar. Auf dem Kupferstich erscheint im linken Teil der Apollo-Wagen, über dem sich Jupiter mit Blitzen in den Händen erhebt. Auf der rechten Seite kommt Venus in einem von vier Tieren gezogenen Wagen, hinter ihr zeigt sich ein Schwanz mit ausgebreite-

10 Pierguidi, Stefano: »Le hore piu principali del giorno«: l'iconografia della Notte, dell'Aurora e del Giorno«, *Schifanoia* 22/23, 2002, S. 121–144.

11 Albrici Philosophi De Deorum Imaginibus Libellus. Amsterdam 1681, S. 305; Seznec, Jean: *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Princeton 1995, S. 203–205.

12 Seznec, Jean: *The Survival of the Pagan Gods* (pozn. 11), S. 203–205.

13 Ebermeier, Werner: *Antike Mythologie und Geschichte in der Bildwelt der Landshuter Stadtresidenz*, Landshut 2010, S. 124–125.

14 Reproduziert zum Beispiel in Schleier, Erich: *An Unnoticed Early Work by Pietro da Cortona*. *The Burlington Magazine* 112, 1970, No. 812, S. 753, Abb. 38.

15 Zur Dekoration des Schlosses Slavkov (mit weiterer Literatur) insbesondere: Dell'Omo, Marina: *Andrea Lanzani in Moravia. Precisazioni per un capitolo poco noto della sua attività*, *Nuovi studi* 8. *Rivista di arte antica e moderna*, 2000; Zapletalová, Jana: *Andrea Lanzani, Olomouc 2008*, S. 51–58, 124–136; Miltová, Radka: *Mezi zalíbením a zavržením, Recepte Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, Brno 2009, S. 129 n.



6 Andrea Lanzani, Allegorie der Morgenröte, 1701, Slavkov u Brna, Schloss (Foto: Martin Mádl, Institut für Kunstgeschichte der AW der Tschech. Rep., öff. Forschungsinstitut)

ten Flügeln und über ihr fliegt Amor mit Pfeil und Bogen.¹⁶ Aus dem Vergleich wird klar, dass die Grafik wahrscheinlich eine gewisse Vorlage für Bragallis Apollo-Wagen in Děčín gewesen sein könnte, und auch die weiteren Motive dieses Kunstdrucks stehen dem Děčíner Gemälde formal nahe (insbesondere der fliegende Amor und der Schwan). Allerdings muss eingeräumt werden, dass, wenn Bragalli mit dieser Grafik gearbeitet hätte, es sich um eine freiere Inspiration im Sinne des Herausziehens ausgewählter Motive aus der übernommenen Quelle in einen neuen Kontext handeln würde.

Abgesehen von den bereits erwähnten Vergleichen lohnt es sich, diese nicht zuletzt mit dem Werk von Giuseppe Bragalli selbst zu vergleichen, konkret mit seinen bereits erwähnten Werken im Palais Waldstein in Prag und im Schloss Nový Falkenburk, wo Bragalli offensichtlich nicht nur sehr ähnliche, sondern sozusagen inhaltlich identische Kompositionen wiederholt.

Auf dem Gemälde des Arbeitszimmers im Palais Waldstein in Prag fliegt die Göttin Aurora vor dem Wagen Apollos und trägt den oben besprochenen Kranz aus weißen Rosen auf dem Kopf. Unter den Rädern des Wagens des Sonnengottes, eingehüllt in dunkle Wolken, drapiert sich ein alter bärtiger Mann mit schwarzen Flügeln, der gemäß zahlreichen mythografischen Beschreibungen und Renaissance-Gemälden den Gott des Schlafes, Morpheus, darstellt, dessen Herrschaft durch den strahlenden Apollo beendet wird. Im Schloss

Nový Falkenburk¹⁷ wird Apollos vierspänniger Streitwagen von einer geflügelten Frauengestalt in die dunklen Wolken getrieben, die die ebenso dunklen Kräfte der Nacht repräsentiert. Das Děčíner Gemälde hingegen erweckt den Anschein, als würde sich die Göttin Aurora an den Rändern des Wagens »enthüllen« und neben ihr wendet sich die Gestalt des Genies mit dem Schwan an Apollo mit der Hand auf der Brust, vielleicht mit einer Geste des Erwachens. Im Kontext der kodifizierten Ikonografie des Anbrechens des neuen Tages ist es ganz offensichtlich, dass die Verweise auf die zu Ende gehende Nacht auch in Děčín vorhanden sind, wenn auch nur in Form eines Wolkenbandes und von Stücken des dunklen Sternenhimmels.

Alle Indizien verweisen also mehr oder weniger auf den Grundgedanken der gesamten Dekoration, nämlich auf den Beginn eines neuen, sonnenverwöhnten Tages, der die Nacht

16 Grafisches Blatt z. B. in den Sammlungen des British Museum: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1468430&partId=1&searchText=1856,1213.21&page=1 [26.03.2020]

17 Die Quadriga im Profil mit Apollo auf einem Wagen ist kompositorisch sehr nahe an Domenichinos Gemälde im Palazzo Costaguti in Rom aus der Zeit um 1622 oder Cortonas Fresco in der Villa Sacchetti in Castelfusano aus den Jahren 1621–1630; Nokkala Miltová, R.: Ve společnosti bohů a hrdinů (pozn. 5), S. 174.

beendet, und der von den frühen Sternen Aurora (Morgens- stern) und Venus angekündigt wird und (möglicherweise zu- sammen mit dem feuchten und angenehmen Wind Zephyr) eine wohltuende Wirkung auf den Garten und alle darin wachsenden Pflanzen hat.

Ein weiteres wichtiges Indiz dafür, dass die Dekoration der Sala terrena in Dčín neben der apollinischen Ikonogra- fie auch die Symbolik des Morgensterns und der Venus stark projiziert, ist die Ausrichtung des Gebäudes an sich. Die Ein- gangsparkaden der Sala terrena sind nach Osten ausgerichtet, hin zu den Orten, wo der Morgenstern am Himmel erscheint und die aufgehende Sonne die Ankunft des neuen Tages ver- kündet. Die Kränze aus weißen und roten Rosen auf den Köpfen der zentralen Gestalten des Gemäldes erinnern dann an die heutige Bezeichnung des Gartens »Rosengarten« we- gen der allgegenwärtigen Rosensträucher. Aber war dies auch zu den Zeiten von Maximilian von Thun und Hohenstein der Fall? Ein gewisses Zeugnis der Vielfalt der Pflanzenarten, die die Gärten der Familie Thun schmückten, gab in seiner ausführlichen Beschreibung Bohuslav Balbín, der jedoch die Blumen nicht in voller Pracht sah, da er die Gärten am Ende des Herbstes besuchte. Dennoch beweist dies, dass die Ro- sen bei ihr einen unersetzlichen Platz einnahmen: »Autumni fine, cum minimum floribus gratia, locum accesseram, sed

qui viderant, species Rosarum, mille varietates Tuliparum, tum etiam stirpes illas.«¹⁸ Die Rose als Blume, die mit der Göttin Venus assoziiert wird, war in den Gärten rund um die Sala terrena nicht so uneingeschränkt vertreten wie heute, aber sie war bereits im Laufe des 17. Jahrhunderts ein integ- raler Bestandteil des Gartens.

Die astrophysikalische Konnotation der mythologischen Geschichten im Zusammenhang mit den Jahres- oder Tages- zyklen war in vielen weiteren Residenzen präsent: Allegorien der Ankunft des neuen Tages, die aus dem apollinischen Kult und von den Gottheiten der Morgensterne (Aurora, Venus) stammten, gehören zu einer sehr populären Ikonografie. Die Zyklen von Tag und Nacht, dargestellt insbesondere durch den Wagen von Apollo und Aurora, verwiesen auf den ewigen Kreislauf der Welt und der Natur, wo aus dem alten Tag der neue geboren wird. In ähnlicher Weise durchläuft das menschliche Schicksal diesen Kreis, der die Unsterblichkeit und ewige Dauer symbolisiert. Die genannten italienischen Werke waren auf einer ähnlichen ideologischen Grundlage

18 Balbín, B.: *Miscellanea historica Regni Bohemiae* (pozn. 3), nestr. (in den Anhängen zu Buch III. enthalten).



7 Meister B mit dem Würfel, Apollo auf einem Streitwagen, mit Venus und Jupiter, Kupferstich (Institut für Kunstgeschichte der AW der Tschech. Rep., öff. Forschungs- institut)

aufgebaut, jedoch mit eindeutig positiven Konnotationen. Aurora bedeutet die Trägerin des Lichts und deshalb wurde ihr Wagen oft mit dem Beginn des goldenen Zeitalters gleichgesetzt. Zum Beispiel spielt im Falle des Gemäldes von Reni Aurora auf den Anbruch einer neuen Zeit und ewigen Wohlstands an, der mit der Herrschaft von Scipione Borghese verbunden war.¹⁹ In diesem Zusammenhang ist es nicht verwunderlich, dass in der malerischen Dekoration der Sala terrena in Děčín eine heraldische Komponente eine herausragende Rolle spielt, die auf den ewigen Fortbestand und den Ruhm der Familie Thun hinweist.

Ikongrafische Schemata der Zyklizität der Natur waren häufig eine ideale Ergänzung der Gartenparterres und der mit ihnen verbundenen Sala terrenas, der Gartenpavillons oder Casinos, die die Empfehlung der Texte der frühneuzeitlichen Dekortheorie widerspiegeln. Der Mailänder Maler und Theoretiker Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1592) empfahl im 25. Kapitel seines *Trattato Dell'Arte Della Pittura, Scoltura, Et Architettura* für Brunnen und Gärten die ovidische Poesie sowie Motive des Wechsels der Zeit, der Jahreszeiten, der Monate im Jahr oder der Themen des Triumphes, der Götterfeste, der Feste und des Tanzes.²⁰

Nicht nur die Sala terrena in Děčín, sondern auch die Dekorationsprogramme anderer Gartenkasinos und Sala terrenas des 17. Jahrhunderts in Böhmen und Mähren folgen weitgehend den Empfehlungen der Theoretiker. Die Götter Aurora und Apollo als Träger des neuen Tages und die Symbolik des Wechsels der Tageszyklen finden sich nicht nur in der Dekoration der Sala terrena in Děčín, sondern auch an anderen Orten in Böhmen und Mähren. Der kleine Saal der ehemaligen Sala terrena im Schloss in Náměšť nad Oslavou, der in der zweiten Hälfte der 1750er Jahre von Carpofo Tencalla ausgemalt wurde, ist mit den Figuren des Apollo und der Aurora geschmückt.²¹ In der Sala terrena auf Schloss Libochovice fliegen Putten mit Blumen auf rötlichen

Wolken in Gesellschaft von Wassermustern aus Stuck und Muscheln. Genau sie sind es, die die Göttin Aurora bei ihren Phantasien von der Morgendämmerung begleiten.²²

19 Krems, Eva-Bettina: Die pronteza des Kardinalnepoten und Guercinos Aurora und Fama. Das Casino Ludovisi in Rom. Zeitschrift für Kunstgeschichte 65, 2002, S. 180–220.

20 Lomazzo, Giovanni Paolo: Trattato Dell'Arte Della Pittura, Scoltura, Et Architettura, Di Gio. Paolo Lomazzo Milanese Pittore, Diuiso in sette libri. Ne' Quali Si Discorre De la Proportione. De'Lumi.De'Moti. De la Prospettiva. De'Colori. De la pratica de la Pittura. Et finalmente de le Istorie d'essa Pittura. Con vna tauola de'nomi de tutti li Pittori, Scoltri, Architetti, & Moderni. Al Serenissimo Duca Di Savoia. Con Priuilegio de la Santita di N. S. Papa Gregorio XIII. & de la Maesta Catholica del Re Filippo, Milano 1585, S. 344.

21 Stehlík, Miloš: K autorství nástrojných maleb v náměšťské zámecké knihovně. Zprávy památkové péče 18, 1958, Nr. 3–4, S. 131–132; Řehulka, Evžen: Malířské dílo Carpofo Tencally na Moravě. Diplomarbeit an der FF UJEP, Brno 1977; Schemper-Sparholz, Ingeborg: Illustration und Bedeutung. Inhaltliche Überlegungen zu den Fresken Carpofo Tencallas in Trautenfels, Eisenstadt und Náměšť a. d. Oslava. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 36, 1983, S. 303–320.; Proserpi, Ivano: I Tencalla di Bissone. Lugano 1999 (= Artisti dei laghi. Itinerari europei 4), S. 152–155; Štěpánková, Veronika: Malířská tvorba Carpofo Tencally na Moravě v kontextu jeho celoživotního díla. Rigorózní práce na FF UP, Olomouc 2005, S. 55–62; Mollisi, Giorgio/Proserpi, Ivano/Spiriti, Andrea: Carpofo Tencalla da Bissone. Pittura del Seicento fra Milano e l'Europa centrale, Milano 2005, S. 78–82; Mádl, Martin: »Mors et Vita, Hyems et Aestas, Longe et Propre«. Úvaha o malbách Carpofo Tencally v Náměšti nad Oslavou. Umění 59, 2011, S. 214–136; Mádl, Martin: Zámek Ferdinanda z Verdenberka: sala terrena a Mádl, Martin/Miltová, Radka/Zapletalová, Jana: Katalog nástěnných maleb [Náměšť nad Oslavou]. In: Mádl, Martin (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofo a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách, Prag 2013, S. 39–92; Nokkala Miltová, R.: Ve společenství bohů a hrdinů (pozn. 5), S. 64–112.

22 Mádl, Martin/Miltová, Radka/Zapletalová, Jana: Katalog nástěnných maleb [Libochovice]. In: Mádl, Martin (ed.): Tencalla. Sv. II. Katalog nástěnných maleb Carpofo a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách, Praha 2013, S. 573–605; Nokkala Miltová, R.: Ve společenství bohů a hrdinů (pozn. 5), S. 146–167.